

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

7. Jahrgang

Juli 1954

Heft 7

DIE AUSSTELLUNG „QUATTRO MAESTRI DEL PRIMO RINASCIMENTO“ IN FLORENZ

(Mit 2 Abbildungen)

Unter dem Titel „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ ist vom 22. April bis 12. Juli im Florentiner Palazzo Strozzi eine höchst anregende Ausstellung zu sehen, welche drei führende Maler der Frührenaissance, Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, um ihren Zeitgenossen Piero della Francesca gruppiert. Hinzugenommen, ja vorausgeschickt, wurde Masaccio, dessen „Anna Selbdritt“ (Kat.-Nr. 1) nach einer fast zwei Jahrzehnte währenden Restauration hier in neuer Farbenfrische den Blicken der Welt zurückgegeben wird und den glanzvollen Auftakt der Malerei des Primo Rinascimento bestimmt.

Weitere Überraschungen hält die Ausstellung bereit mit den aus der Domkuppel gelösten Glasfenstern Uccellos und Castagnos, mit der Übertragung der gesamten Oberwand von Castagnos Cenacolo aus S. Apollonia und schließlich mit den hervorragenden Ergebnissen sorgfältiger Restaurierung von Tafelbildern und Fresken bei allen vier Meistern. Die Restaurierung der Tafelbilder wurde in photographischen Dokumenten vorbildlich festgehalten; jede Phase des Aufdeckens neuer Bildzustände, den geübten Händen von L. Tintori anvertraut, rollt vor dem Auge des Betrachters ab wie der Film einer gelungenen Operation. Auf ganz neue Weise wird hier der Besucher interessiert, den Reichtum und die Feinheit des Nebensächlichen aufzuspüren — Vegetation, Tiere und Genreszenen der Hintergründe — und damit ein Stück Bildwelt der Frührenaissance für sich zu erobern.

Obgleich die „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ sehr unterschiedlich in ihren Hauptwerken vertreten sind, obgleich gerade Uccello und Veneziano empfindliche Lücken im Bestand ihrer Tafelbilder aufweisen, vermittelt doch die Abfolge einer weit gezogenen, an ihren Namen geknüpften Zuschreibung einen Überblick, der die Form- und Farbprobleme der 1. Hälfte des Quattrocento eindringlich kundtut. Weniger diesen als den Fragen der Zu- und Abschreibungen von insgesamt 53 Malwerken, 8 Zeichnungen und 3 Codices ist der Katalog zugewandt, welcher nach einem Vorwort

von Mario Salmi in der Mitarbeit seiner Schüler Umberto Baldini, Luciano Berti und Emma Micheletti die italienische Tradition einer gründlichen Kennerschaft der Künstlerinnen und der Literatur fortsetzt.

Uccello, dessen Tafelwerke nur mit dem Uffizienschlachtenbild (Kat.-Nr. 13), dem „Hostienwunder“ aus Urbino (Kat.-Nr. 14) und dem Jünglingsporträt aus Chambéry (Kat.-Nr. 7) vertreten sind, wird eine große Zahl weiterer Bilder zugeschrieben, aus welcher sich vier aufs engste zusammenschließen. Es sind dies neben der „Anbetung aus Karlsruhe“ (Kat.-Nr. 19), in welcher Pudelko 1933 einen Schüler Uccellos erkannte (Goldschmidt-Festschrift 1935, S. 123 ff.), die „Kreuzigung“ der Slg. Thyssen-Lugano (Kat.-Nr. 22 bis, *Abb. 2*), die „Tebaide“ (Kat.-Nr. 20) und die Madonna der Slg. Kress-Washington (Kat.-Nr. 24). Alle diese teilen mit dem „Meister der Anbetung in Karlsruhe“ die naiv-pretiöse Art des Erzählens, begleitet von witzreichen Einfällen, die überdehnten, bewegten Gestalten mit langfingrigen Händen und abstehenden Daumen; dazu gewaltige Landschaftskulissen und Felshöhlen. Alle diese Züge finden sich schon bei dem späten Uccello in seinem „Hostienbilde“, das neben der „Karlsruher Anbetung“ hängt und dies Bild trotz seiner miniaturhaften Zartheit zu fast ebenbürtiger Größe erhebt. Denn seine Qualität in Zeichnung und Farbe hält stand neben den durch die 1953 erfolgte Restaurierung sich offenbarenden Farbwundern des „Hostienbildes“, wo die Abfolge von Zinnoberrot und Rotlila, Goldgelb und Orange, von Blauschwarz-Türkis-Rostbraun in einer Pferdegruppe auf kleinstem Format die Farbkühnheit des gegenüberliegenden Schlachtenbildes spiegelt. Die an diesem soeben durchgeführte Restaurierung brachte die Farbkorrespondenz der Pferde und der gebrochenen Lanzen — jeweils in beiden Bildhälften Gelbweiß, klares Weiß, Ocker-Rosa, Stahlblau — als wirksamste Perspektivstütze zur vollen Entfaltung und entdeckte im oberen linken Bildfelde unter graubrauner Übermalung die siebenfigurige Szene einer Weinlese. Sogar das ruinierte Fresko der „Geburt“ aus S. Martino alla Scala (Kat.-Nr. 10), das Paatz 1934 als Werk Uccellos erkannte (Riv. d'Arte, XVI, 1934, S. 111 ff.), läßt eine Fülle derartiger Feinheiten in Landschaft und Hirtengruppe entdecken. Das gleiche Thema zeigt Uccellos Glasfenster in buntesten Farben (Kat.-Nr. 9), neben Castagnos Fenster der „Beweinung“ (Kat.-Nr. 57) und Uccellos „Auferstehung Christi“ (Kat.-Nr. 8) zu sehen. Alle drei Rundfenster sind mit der Bezahlung ihrer Kartons beglaubigt für 1443/44. Die Übertragung ihrer Entwürfe in Glas durch drei verschiedene Glasmaler und die Ausbesserung erheblicher Teile in den Gesichtern und Gewändern erklärt ihre Unterschiedlichkeiten nur bedingt. Das hier aus Uccellos Tafelbildern und Fresken — auch die vier Fresken aus dem Chiostro Verde (Kat.-Nr. 5, 6, 11, 12) sind übertragen — gewonnene Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit muß eingesetzt werden, um seine derart divergierenden Entwürfe zur „Geburt“ und „Auferstehung“ als von einer Hand zu begreifen.

Die beklagenswert tiefe Lücke im Bildbestand Domenico Venezianos — nur sein „Lucia-Altar“ aus den Uffizien (Kat.-Nr. 35) mit dessen in Berlin befindlicher Predella (Kat.-Nr. 36) ist ausgestellt — kann auch durch sein aus S. Croce gelöstes Fresko des „Täufers und H. Franziskus“ (Kat.-Nr. 37) nicht ausgefüllt werden. Es fehlt die

Florenz benachbarte Madonna Berenson-Settignano, es fehlt der Berliner Tondo, es fehlen die weiteren Predellen zum Lucia-Altar, beide 1930 in London (Italian Art, Nr. 128, 132) mit dem gesamten Altarwerk vereint. Hier kann nur die Farbigkeit des Lucia-Altars in ihrer singulären Erscheinung innerhalb der Tafelmalerei der „Quattro Maestri del Primo Rinascimento“ Beachtung finden.

Um so dankbarer begrüßt der Besucher das auf italienischem Boden verbliebene, hier vollständig versammelte Tafelwerk Piero della Francescas. (Katalog, 2. Auflage bildet die Mailänder „Sacra Conversazione“ unter Nr. 49 bis ab; sie wird Ende Mai erwartet.) Zu dem Venezianer Hieronymusbild (Kat.-Nr. 40) kam das Berliner (Kat.-Nr. 43), zu dem Mailänder Flügelbild des H. Niccolò da Tolentino (Kat.-Nr. 44) das entsprechende mit dem H. Augustin aus Lissabon (Kat.-Nr. 45). Somit läßt sich die Entwicklung Pieros im Tafelbilde von dem ersten großen Auftrag an ihn, seiner 1445 begonnenen „Madonna della Misericordia“ aus S. Sepolcro (Kat.-Nr. 42), bis zu seiner späten „Madonna di Sinigallia“ (Kat.-Nr. 49) am gleichen Ort ablesen mit den Höhepunkten seines Schaffens im Doppelporträt des Urbineser Herzogpaares (Kat.-Nr. 48), der „Geißelung“ (Kat.-Nr. 41) und dem Altarwerk der „Madonna mit vier Heiligen“ aus Perugia (Kat.-Nr. 46), die beiden letzteren 1953 in Rom hervorragend restauriert. Der Maßstab dieser eigenhändigen Werke muß die Zuschreibung der Contini-Madonna (Kat.-Nr. 50) von seinem Namen lösen und das Porträt des Sigismondo Malatesta (Kat.-Nr. 51) anzweifeln. Die Madonna-Villamarina (Kat.-Nr. 52) wurde schon 1926 von Berenson, dessen Meinung sich 1927 Longhi und 1929 van Marle angeschlossen, zusammen mit der Madonna-Oxford-Christ-Church dem jungen Signorelli zugeteilt. Wie aber trotzdem 1930 beide Bilder unter dem Namen „Piero della Francesca“ (Italian Art, Nr. 126, 127) in London ausgestellt waren, so hängt heute, nachdem noch 1951 Kenneth Clark und 1953 Salmi nachdrücklich Berenson beigestimmt haben, die Madonna-Villamarina „Attribuito a Piero della Francesca“ im Palazzo Strozzi. Ein Blick auf Pieros abgestufte Malweise des stofflichen Grau (im Gegensatz zum Steingrau), wie sie hier seine „Verkündigungs-Madonna“ im Peruginer Altar, seine „Sinigallia-Madonna“ und sein H. Sigismund im Rimini-Fresco (Kat.-Nr. 47) bekunden, genügt, um das unterschiedslose Grau in Brüstung und Gewand der Madonna-Villamarina aus Pieros Farbskala auszuscheiden. Andererseits lassen ihre hohen zeichnerischen Qualitäten in Gesicht, Schleier, Hals, Brokatmuster, auf einen beachtlichen, noch zu bestimmenden Meister schließen.

Der jüngste der „Quattro Maestri“, der 1423 geborene und schon 1457 verstorbene Andrea del Castagno, ist am vollständigsten mit seinen Florentiner Werken vertreten. Zwar fehlt seine 1449/50 gemalte „Himmelfahrt Mariae“, das einzige Bild, welches einen Vergleich mit der Tafelmalerei der drei übrigen Meister ermöglicht hätte. In die Reihe seiner Fresken, an deren Beginn die frühe „Kreuzigung“ aus S. M. Nuova steht (Kat.-Nr. 55) und die mit dem gleichen Thema für das gleiche Kloster (Kat.-Nr. 61) endet, fügen sich die „Madonna di Casa Pazzi“ (Kat.-Nr. 56), die Fresken aus S. Apollonia (Kat.-Nr. 58, 59) und die „Uomini Illustri“ (Kat.-Nr. 60) ein.

Die Freskenfolge aus S. Apollonia bringt die Pietà aus der Lunette des ersten Klo-

sterhofes in ihrer Vorzeichnung (Kat.-Nr. 58) wie auch im Fresko. Die Vorzeichnungen zu den Passionsszenen, auf Rauputz in situ verblieben, wurden in Photographien den in die Mostra übertragenen Fresken konfrontiert. Somit kann der Besucher den Entwurf einerseits mit der Ausführung auf einer 10 m breiten, 4,5 m hohen Wand andererseits vergleichen. Zu den auffälligsten Resultaten der 1953 durchgeführten Restaurierung gehört das Sichtbarmachen der vielverschränkten Bewegung in der Drei-Frauen-Gruppe unter dem Kreuze und der Komposition der Grablegung, die, wie man heute erkennt, durch eine Rücken- und eine Profilfigur seitlich abgeriegelt wird; ferner das Freilegen des jungen Kriegerkopfes hinter dem Auferstandenen (Abb. 3). Insgesamt beruht die Gewalt des Ausdrucks in diesen Fresken auf der Geschlossenheit ihrer Komposition und den sparsamen Mitteln einer grandios gehandhabten Linienführung. Von hier nimmt der junge Verrocchio seine fliegenden Engelsingestalten; von hier — so vermerkt der Katalog S. 146 — nimmt Piero den Ausgang seiner Fresken in S. Francesco und seine „Auferstehung“ in S. Sepolcro.

Die Einzelfiguren der neun „Uomini Illustri“, geordnet in der Trias dreier Florentiner Kriegshelden, dreier Frauen und dreier Dichter Florentiner Geblüts, scheinen aus der gemalten Nischenarchitektur eines Frührenaissance-Saales hervorzutreten. Ihre ehemalige Anordnung in der Villa Pandolfini (s. H. Keller, Kunstchronik, Januar 1953, S. 3) und das sich daraus neu gestaltende Programm der Neuf Preux wird an anderer Stelle besprochen werden. Hier ermöglichen die Codices aus Rom (Kat.-Nr. 32) und Turin (Kat.-Nr. 33), sowie der Mailänder Codex mit den „Imagines Pictae Virorum Illustrium“ (Kat.-Nr. 34) das nähere Bekanntwerden mit Seriendarstellungen berühmter Männer und Frauen in Handschriften der 1. Hälfte des Quattrocento.

Die zum ersten Male im Palazzo Strozzi versuchte Begegnung der Quattro Maestri umreißt die einzelnen Meister mit schärferen Konturen. Sie verbindet alle vier mit den Anfängen gemeinsamen Ringens um die Ziele der Frührenaissance, in dem Jahrzehnt, als 1439—1442 Domenico Veneziano mit dem jungen Piero an den Fresken der kleinen Chorkapelle von S. Egidio malte, als Paolo Uccello, der Älteste der vier, in der Dombauhütte (1433/58) schon einen Namen hatte, und als Castagno, der Jüngste, sich anschickte, mit 19 Jahren seine ersten Fresken in Venedig zu malen.

Marita Horster

EUROPÄISCHE MALEREI AUS SÜDAMERIKA

Zur Ausstellung des Museums São Paulo

(Mit 1 Abbildung)

Im Oktober des Jahres 1947 begründet der Senator Assis Chateaubriand ein Museum in der Stadt seiner Wirksamkeit, in der Zweimillionenstadt São Paulo. Der Stifter, ursprünglich Professor der Rechte, beherrscht Presse und Rundfunk seines Landes. Sammlungen sind nicht vorhanden, nur der Wille, auf jungfräulichem Boden ein Museum fern aller Tradition aufzubauen, und — große Mittel. Zur Verfügung steht ein etwa 1000 qm messender Saal. Er wird viergeteilt, um vier Zwecken zu dienen: der Gemädegalerie, didaktischen Ausstellungen mit Nachbildungen von Meister-

werken, der lebenden Kunst und Vortrags- und Konzert-Veranstaltungen. In kurzer Zeit breitet sich das Museum über drei weitere Stockwerke des Gebäudes aus und umfaßt heute bereits einen Flächenraum von 4500 qm.

Und dann das Erstaunliche: sechs Jahre später schon, im Herbst 1953, kann die neue Sammlung, bis dahin nur wenigen Menschen in Europa auch nur dem Namen nach bekannt, eine Auswahl von 64 ihrer wichtigsten Bilder nach Europa senden, um sie in den Zentren des alten Erdteils, in Paris, Brüssel, Utrecht, Bern, London vorzuführen. Nachdem sie in diesem Spätsommer noch im Kunstverein zu Düsseldorf gezeigt wird, kehrt die Ausstellung nach Brasilien zurück.

Der Erfolg ist groß, wovon der Berichtersteller in Utrecht sich überzeugen konnte. Zehntausende von Menschen strömen zu den Bildern, die doch als Ganzes mit keiner der bedeutenden Sammlungen Europas in Vergleich treten können. Neben gewöhnlicher Neugier treibt die Menschen wohl das Gefühl, hier Kunstwerken zu begegnen, die bald wieder in ein unerreichbar fernes Land entschwinden.

Es sind nicht nur Bilder ersten Ranges, die der tatkräftige Brasilianer, unterstützt von einer Vielzahl weiterer Stifter und sachkundig beraten von dem Direktor des Museums, P. M. Bardi, in so kurzer Frist zusammengetragen hat. Auch in Brasilien kann man nicht zaubern, und der Vorsprung etwa der Sammlungen Nordamerikas wird sich wohl nicht mehr aufholen lassen. Wichtig aber doch, zu wissen, daß man nunmehr auch mit Südamerika als Magneten für große Kunst ernsthaft rechnen muß.

Von den 64 Bildern stammen nur 25 aus der Zeit vor 1800. Das zeigt schon, daß der Schwerpunkt bei der Moderne liegt, insbesondere bei den Franzosen des vorigen und unseres Jahrhunderts. Viermal erscheint in der Ausstellung der Name Corots, darunter das frischfarbige Bildnis der Sängerin Christine Nilsson als Zigeunerin von 1874, viermal der Cézannes — meisterlich die Felsenlandschaft bei L'Estaque aus der klassischen Periode kurz nach 1880, sechsmal der Renoirs — das Kinderbildnis der Marthe Bérard von 1879, viermal der van Goghs — eines der Bildnisse der Arlésienne aus dem Besitz von Tilla Durieux, viermal der des Toulouse-Lautrec — das Bildnis seiner Mutter von 1883. Manet ist mit dem eindringlichen Bildnis des Löwenjägers Pertuiset von 1881 und der unvollendeten, in kühlem, blondem Inkarnat schimmernden Darstellung zweier Badender vorzüglich vertreten. Beide Manets stammen wie manch neueres Bild der Ausstellung nach Zeugnis des von Mme. Jean Adhémar und Germain Bazin vom Louvre sorgfältig bearbeiteten Katalogs aus deutschen, z. T. jüdischen Sammlungen. Ein außerordentliches Dokument der Eigenerkenntnis ist das Selbstbildnis Gauguins im Gewande Christi (1896) mit der Aufschrift: *Près du Golgotha*.

Während die neuere Malerei im Besitz des Museums São Paulo schon deutlich auf einen größeren Zusammenhang hinweist, die Erwerbungen sich sinnvoll ergänzen und sichtlich Akzente gesetzt sind, hat die Kunst zwischen Mantegna und Goya, um zwei Namen zu nennen, die in der Ausstellung erscheinen, vorläufig noch das Zufällige eines mit Geschmack und Aufwand zusammengebrachten Privatbesitzes. Man begegnet manchen Bekannten aus dem Handelsbestand der letzten Jahre. Mehreres aber, und dies ist noch hervorzuheben, gehört in den Bereich des großen Kunstwerks.

Holbeins in seinen letzten Lebensjahren entstandenes Porträt des Henry Howard, Earl of Surrey, einer der wahrhaft geistigen Persönlichkeiten aus dem Umkreis Heinrichs VIII., stammt aus dem Besitz von Wildenstein, New York. Unter den Windsor-Zzeichnungen befindet sich eine des gleichen Kopfes in strenger Vorderansicht (Parker, Nr. 29). Der Vergleich ergibt, daß sie sicherlich früher entstand, die Zeichnung umschreibt das ovale Gesicht eines Jünglings. Das Bild steigert diesen reinen Kontur in eine geistige Männlichkeit, die unter den Menschen, die Holbein uns überliefert — den Herren und Damen des Hofes, den Kaufleuten, den Diplomaten und Geistlichen — wenn auch wohl nicht den Dichter, der Howard war, so doch einen in unbedingter Weise geistbestimmten Mann sichtbar macht.

Das Selbstbildnis Rembrandts kommt aus der Wiener Sammlung des Barons von Gutmann. Offensichtlich steht es in nahem Zusammenhang mit dem Louvrebild von 1634 und doch scheint im Vergleich eine tiefere Schicht der Selbstdeutung innerhalb des Optimismus der Saskia-Zeit erreicht. Unter den Bildnispaaren des Franz Hals gehören die des Andries van der Horn und seiner Gattin von 1638 zu den wahrhaft lebensprühenden (ehemals in der Morgan-Sammlung).

Das Porträt des Herzogs von Olivares von 1624, das früher im Metropolitan Museum ausgestellt war, wird man nur unter die Kopien nach Velasquez einordnen, auch im Frühwerk ist es kaum als eigenhändig denkbar. Der Katalog meldet die Bedenken ebenfalls an. Von wichtigen Bildern sei noch Tizians Bildnis des Kardinals Madruzzo von 1542, Poussins Tanz der Nymphen (früher in der Cook-Sammlung) und Goyas Bildnis der Gräfin von Casa Flores genannt. Jean Baptiste Paters Gesellschaft im Park gehört zu den Erwerbungen Friedrichs des Großen für Sanssouci (Abb. 1). Später im Neuen Palais ausgestellt, wurde das Bild von der Reichsregierung 1932 an Wilhelm II. abgegeben, um nun nach Südamerika zu gelangen — ein Weg, der uns nachdenklich machen sollte.

Paul Pieper

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den nachfolgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangehenden Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Ordinarius und Direktor des Instituts: Prof. Dr. W. Braunfels

Assistenten: Dr. W. Pfeiffer, Dr. E. Vetter

BERLIN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER FREIEN UNIVERSITÄT

Gastvorlesungen: Prof. Dr. F. Winkler, Prof. Dr. A. Neumeyer (SS 54)

Assistent: Dr. H. Schröter

Abgeschlossene Dissertationen

H. Schröter: Maler und Galerie. Das Verhältnis der Maler zu den öffentl. Galerien Deutschlands im 19. Jhdt.

Neu begonnene Dissertationen

G. Bergander: Julius Meier-Graefe. — G. Bischoff: Die Licht- und Raumdarstellung in der niederländischen Genremalerei. — K.-H. Hering: Silberschmiedegeräte im niederländischen Stilleben des 17. Jhdts. — P. Krieger: Stilistische und klassizistische Gegenströmungen gegen den Realismus des 19. Jhdts. — W. Mitte: Rembrandt und seine Schüler Backer, Bol, Victors. — H. Nickel: Der Reiterschild. — W. Petrenz: Niederländische Einflüsse in der Landschaftsmalerei Caspar David Friedrichs. — R. Rusten: Ikonographie der Heimsuchung Mariae. — R. Stein: Das Raumgefühl in der Plastik des 20. Jhdts.

BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Assistent: Dr. Peter Bloch

Abgeschlossene Dissertationen

R. Ehmke: Der Freskenzyklus von Idensen. — G. Grimme: Hans Reutlingen. — G. Kauffmann: Studien zum großen Malerbuch von Gerard de Lairese. — H. Wellensiek: Gillis von Coninxloo. Ein Beitrag zur Entwicklung der Landschaftsmalerei um 1600.

Neu begonnene Dissertationen

(Bei Prof. von Einem) E. Brinckmann: Marc Anton Raimondi. — H. Hager: (geändert) Die Anfänge des Altarbildes in der Toskana. — L. Scherhag: Untersuchungen zur sächsischen Plastik der 2. Hälfte des 13. Jhdts. — M. Solbach: Georg Adam Reuß. Ein Bamberger Bildhauer des 18. Jhdts.

(Bei Prof. Lützeler) M. Backes: (geändert) Joh. Jul. L. Rothweil. Ein Baumeister des 18. Jhdts.

BRAUNSCHWEIG

LEHRSTUHL FÜR BAU- UND KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Assistent: Dipl.-Ing. F. Th. Kohl

Abgeschlossene Dissertationen

R. Gerdes: Die Entwicklung der Hausgefüge des Niedersächsischen Bauernhauses in der Grafschaft Hoya.

Neu begonnene Dissertationen

M. Hammad: Die Entwicklung des ägyptischen Hauses.

DARMSTADT

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Abgeschlossene Dissertationen

A. Hoyer: Frankenberg a. d. Eder.

Neu begonnene Dissertationen

W. Becker: Das Wohngebäude der Paderborner Bischöfe in Schloss Neuhaus. — K. H. Doll: Kloster Schlüchtern. — W. Haake: Schloss Babenhausen. — H. Wurm: Stadtanlage Komotau.

DRESDEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Dr. W. Hentschel wurde zum *Professor* und *stellvertretenden Institutsdirektor* ernannt.
Dr. G. Meinert habilitierte sich mit einer Arbeit über „Sächsische Baukunst des Klassizismus“.

Abgeschlossene Dissertationen

H. Heckmann: Die Handzeichnungen von Matthäus Daniel Pöppelmann. — G. Heidl: Ein Beitrag zur Baugeschichte der Burg Rochlitz. — W. Spindler: Wassermühlen des Müllergewerbes in der Oberlausitz und im Erzgebirge.

Neu begonnene Dissertationen

E. Deutschmann: Der Blockbau in der Ober- und Niederlausitz. — W. Krönert: Bautechnische Probleme im Barock, an Chiaveris kathol. Hofkirche in Dresden erläutert. — H. E. Scholze: Der Baudirektor Johann Christoph Naumann, ein sächsischer Architekt der Barockzeit. — H. Wulf: Konstruktive Verwendung von Schmiedeeisen. — G. Zumpe: Überdachte Holzbrücken in Sachsen.

ERLANGEN

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Direktor des Instituts: Prof. Dr. Karl Oettinger

Assistent: Dr. G. Bräutigam

Abgeschlossene Dissertationen

B. Vogel: Conrad Geiger. Ein Beitrag zur Geschichte der unterfränkischen Malerei um 1800.

Neu begonnene Dissertationen

G. Frenzel: Nürnberger Glasmalerei zur Parlerzeit. — E. Kreppelt: Die Fordheimer Bürgerbauten von der Gotik bis zum Ende des Barocks. — E. Zachmaier: Studien zur spätgotischen Holzplastik Nürnbergs.

FRANKFURT

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER JOHANN-WOLFGANG-GOETHE-UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

W. von Beyme: Das Zisterzienserkloster Kaisheim. — Baron L. Döry: Das Bandelwerk im Rhein-Maingebiet (unter besonderer Berücksichtigung der Stukkaturen). — E. Herget: Die Sala Terrena im deutschen Barock (unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur). — K. A. Wirth: Die Entstehung des Dreinagelkruzifixes.

Neu begonnene Dissertationen

R. Rückert: Mittelalterliche metallene Schädelreliquiare in Kopf- und Büstenform. — I. Sück: Die mittelalterlichen Doppelkapellen Frankreichs.

FREIBURG i. Br.

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Prof. Dr. Hans Jantzen wurde zum *Honorarprofessor* ernannt.

Abgeschlossene Dissertationen

L. Ehret: Seeschwäbische Goldschmiedekunst des 15. und 16. Jhdts. — S. Hermann: Die Entwicklung des gotischen Figurenportals in Schwaben. — I. Schmidt: Der gotische Bilderrahmen in Deutschland und den Niederlanden. — I. F. Schultz: Die Parlerplastik am Ulmer Münster.

Neu begonnene Dissertationen

A. Conradt: Ulrich von Ensingen. — G. Rieger: Der Ornamentstich in den Niederlanden im 17. Jhd. — M. Simon: Claes Jansz Vischer. — R. Wortmann: Die Westfassade des Straßburger Münsters.

GÖTTINGEN

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

J. Bohland: Der Altfried-Dom zu Hildesheim. Die Entwicklung des Hildesheimer Domes vom 8. bis zum Ausgang des 13. Jhdts. — W. Schadendorf: Conrad von Einbeck. Architektur und Plastik von St. Moritz in Halle.

Neu begonnene Dissertationen

D. Büsing: Lüder von Bentheim. — K. Gallwitz: Der Zentralbau als Grabstätte im 16. Jhd. in Deutschland und Italien. — B. Hederott: Die Kartusche. — A. Heyning: Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners. — S. Salzmann: (geändert) Die Pfarrkirche St. Katharinen zu Osnabrück und ihre Stellung in der westfälischen Architektur des 14. Jhdts. — D. Unkenbold: (geändert) Untersuchungen zum frühgotischen deutschen Kirchenportal. — H. Wefels: Heinrich Vogeler und der Jugendstil. — H. W. Wurm: Die Palastbauten des Baldassare Peruzzi.

GREIFSWALD

CASPAR-DAVID-FRIEDRICH-INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT DER UNIVERSITÄT

Assistent: D. Kurtz

Abgeschlossene Dissertationen

J. Fait: Die Bettelordenskirchen zwischen Elbe und Oder. — N. Zaske: Entwicklung und Bedeutung der Architektur Heinrich Brunsbergs.

Neu begonnene Dissertationen

R. Berdau: Kunstgeschichte des Kachelofens. — D. Kurtz: Die Darstellung der Hostienmühle in der deutschen Kunst. — U. Rohde: (geändert) Wilhelm Titel.

HALLE

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER MARTIN-LUTHER-UNIVERSITÄT

Direktor i. V.: Prof. Dr. H. Mode

Gastvorlesungen: Prof. Dr. J. Jahn

Lehrbeauftragte: Dr. H. J. Mrusek, P. H. Feist

Assistent: Dr. H. Nickel

Die Assistentin Dr. F. Scharioth verstarb am 16. 10. 1953. — Dozent Dr. H. Kahns wurde pensioniert.

Neu begonnene Dissertationen

W. Hütt: Die Entwicklung des kritischen Realismus in der deutschen bildenden Kunst bis 1848.

HAMBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Prof. Dr. K. Wilhelm-Kästner hat mit dem WS 1953/54 seine Vorlesungen wieder aufgenommen.

Assistent: stellvertr. Dr. Luise Böhling

Abgeschlossene Dissertationen

R. Feldhusen: Ikonographische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht. — R. Kultzen: Michael Sweerts. — K. Scholz: Paul Guigou und die provençalische Landschaftsmalerei des 19. Jhdts.

Neu begonnene Dissertationen

A. Schug: (geändert) Valentin Ruths. — E. Sostmann: Das Ornament bei Michelangelo. — M. Sperlich: (geändert) Die Stellung der Fresken der Franzlegende/Assisi in der Geschichte der Perspektive.

HEIDELBERG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Lehrauftrag: Landeskonservator Dr. E. Lacroix

Dr. K. Otto-Dorn, Privatdozentin für islamische Kunstgeschichte und Archäologie, hat einen Ruf auf einen Lehrstuhl an der Universität Ankara angenommen, gehört aber weiterhin dem Lehrkörper der Universität Heidelberg an.

Abgeschlossene Dissertationen

B. von der Au: Über barocke Dorfkirchen und ihre Baumeister im südhessischen und nordbadischen Gebiet zwischen dem Rhein und dem Nordufer des unteren Neckars. — A. Duchardt: Die Entwicklung eines neuen Stils im Porzellan — eine Betrachtung über die neuzeitliche Porzellankunst in Europa seit 1860. — E. Landolt: Die Glasmalereien im Hauptchor der Wiesenkirche zu Soest. — E. M. Vetter: Mariologische Tafelbilder des 15. Jhdts. und das Defensorium des Franz von Retz — ein Beitrag zur Geschichte der Bildertypen im Mittelalter.

Neu begonnene Dissertationen

I. Corell: Untersuchungen über die Wandlungen in der Gestalt des Schöpfers. — W. Deutsch: Die Konstanzer Bildschnitzerei im Gefolge der Tätigkeit des Nicolaus Gerhaert von Leyden. — W. Eckhardt: Vincent van Gogh — ein Versuch der Darstellung seiner künstlerischen Wirkung auf Grund der ersten Ausstellung seiner Bilder in Deutschland. — R. Grönwoldt: Florentiner Borten. — H. Huth: Die romanische Basilika in Bechtheim bei Worms. — J. Ch. Jensen: Meister Bertram von Minden. — E. Zahn: Die Heilig-Geist-Kirche zu Heidelberg. — H. Zake: Die Einwirkung Ostasiens auf die europäische Kunst seit der 2. Hälfte des 19. Jhdts.

JENA

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Dozent Dr. E. Lehmann wurde zum *Professor mit Lehrauftrag* ernannt.

Assistent: Dr. G. W. Vorbrodt

Abgeschlossene Dissertationen

G. Femmel: Die Wandmalereien in der Liboriuskapelle zu Creuzburg a. d. Werra.

KARLSRUHE

INSTITUT FÜR KUNST- UND BAUGESCHICHTE AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Dr. F. Würtenberger wurde zum *Dozenten* ernannt.

Lehrauftrag: Dipl.-Ing. W. Müller-Wiener

Assistent: Dipl.-Ing. W. Müller-Wiener

Abgeschlossene Dissertationen

D. Wildemann: Die rheinischen Zier-Schwebegiebel. — E. Huxholt: Die Fachwerkbauten des 15./16. Jhdts. im Kraichgau. — W. Müller-Wiener: Die Entwicklung des Industriebaues in Baden im 19. Jhd.

Neu begonnene Dissertationen

H. J. Clewing: Friedrich Eisenlohr und das Hochbauwesen der Badischen Staatseisenbahnen. (Neuer Bearbeiter). — L. Leonards: Romanische Dorfkirchen in Baden. — B. Müller: Der Karlsruher Architekt Heinrich Lang.

KIEL

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

K. Dröse: Die Kieler Stadtansichten 1585—1900. — F. Missfeldt: Schloß Emkendorf, Kunstsammlung und Ausstattung.

Neu begonnene Dissertationen

J. Kruse: Das Querner Retabel im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

KÖLN

KUNSTHISTORISCHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT

Der Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst, Dr. W. Speiser, wurde zum *apl. Professor* ernannt. — Prof. Dr. H. Vogts beendete seine Lehrtätigkeit.

Lehrauftrag: Prof. Dr. H. Schnitzler

Gastvorlesungen: SS 54 Prof. Dr. Klaus Berger, University of Kansas City

Abgeschlossene Dissertationen

R. Beyer: Stilstufen der altbayerischen barocken Sakralplastik im 18. Jhd. — I. Harbig-Simon: Civitates Orbis Terrarum, ein Städtebuch von Georg Braun und Franz Hogenberg. — G. Ladstetter: Darstellungen von Zirkusleuten im 19. und 20. Jhd. — G. Schilling: Die Entwicklung des rheinischen Schnitzaltares von den Anfängen bis zur Mitte des 15. Jhdts. — S. Theisen: Der Eifeler Eisenkunstguß.

Neu begonnene Dissertationen

E. Depel: Titelblätter von Albrecht Dürer. — H. J. Dicke: Eine Gruppe von Westwerkabkömmlingen im östlichen England. — C. van Ham: Kölnische Goldschmiedearbeiten im 17. und 18. Jhd. — H. Lietzmann: Die Klosterkirchen „im Dau“ und St. Maria in der Schnurgasse zu Köln und verwandte Bauten des Ordens der Unbeschuhten Karmeliten. — I. Markowitz: Das deutsche Gartenhaus. — H. Schubert: Die Stiftskirche und die Pfarrkirche von Gerresheim. — H. Vey: Vorzeichnung und Bildgenese bei van Dyck. — L. Welcker: Die Beurteilung Berninis im Wandel der Zeiten in Deutschland.

LEIPZIG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER KARL-MARX-UNIVERSITÄT

Professor mit vollem Lehrauftrag: Dr. J. Jahn

Abgeschlossene Dissertationen

S. Heiland: Die Darstellung der Ruine in der Malerei.

Neu begonnene Dissertationen

B. Becker: Der Gott auf der Blume. Schicksal eines antiken Motives in der abendländischen Kunst.

MAINZ

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER JOHANNES-GUTENBERG-UNIVERSITÄT

Assistenten: Dr. H. H. Hempel, Dr. Christa Willa; *Hilfsassistent:* H. H. Diedrich

Abgeschlossene Dissertationen

H. H. Hempel: Die Bedeutung des alten Testaments für die Programme frühchristlicher Grabmalerei.

Neu begonnene Dissertationen

I. Assmuth: Spätgotische Kirchen in Rheinhessen. — R. Bellm: Der Nürnberger Schatzbehälter und das sog. Skizzenbuch Wohlgemuths. — B. Briesenick: Die sog. aquitanischen Sarkophage. — H. H. Diedrich: Johann Georg Bergmüller und die Anfänge der Augsburger Malerakademie. — K. Ertel: Albert Weisgerber. — R. Fuchs: Der Mainzer Buchholzschnitt zwischen 1480 und 1500. — A. Ganster: Die spätgotischen Glasmalereien der Kathedrale von Metz. — Th. Gehm: Die Buchmalerei im Scriptorium Zwifaltense (Ende 11. bis Anfang 13. Jhd.). — H. A. Halbey: Die Grabplastik im mittleren Neckargebiet zwischen 1470 und 1560. — E. Holm: Die Glasmalereien im Chor der oberen Pfarrkirche zu Ingolstadt. — Ch. Ihm: Programme altchristlicher Apsiden. — H. J. Imiela: Das Porträt Lovis Corinth. — R. Lehner: Das Motiv des offenen Fensters in der Malerei der deutschen Romantik. — J. Mayr: Elfenbeinbuchdeckes vorkarolingischer und karolingischer Zeit. — M. Mollenhauer: Der Ebstorfer Speculum-Zyklus und die spätgotische Glasmalerei Niedersachsens. — G. Pfeiffer: Das nachimpressionistische Landschaftsbild (1880–1910). — H. Reber: Philipp Joseph Honorius Ravenstein. — I. Schmid: Mittelrheinische Plastik des 17. Jhdts. — M. Schwank: Der Tod und das Mädchen. Ein Beitrag zum Vanitasproblem der Dürerzeit. — B. Weil: Das Verhältnis von Malerei und Dichtung bei Johann Heinr. Füssli.

(Fortsetzung im nächsten Heft)



Abb. 1 Jean-Baptiste Pater: Gesellschaft im Park. São Paulo, Museum



Abb. 2 Uccello-Schule. Kreuzigung. Lugano, Slg. Thyssen



Abb. 1. *Aphrodite del Castaglio. Aufgrabung (Ausdmitt), Florenz S. Apollonia*



Abb. 4 Giotto-Schule: Madonna mit Heiligen und Tugenden. New York, Wildenstein
(Zustand vor der Restaurierung)

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER
VORLAUFIGES PROGRAMM DES FÜNFTEN DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKERTAGES
IN HANNOVER 28.—31. JULI 1954

Mittwoch, den 28. Juli:

Vormittag

Eröffnung der Tagung

Hilde Claussen, Münster: Frühe italienische Krypten

Heinrich Thelen, Rom: Die barocke Umformung der Laterankirche

Werner Hager, Münster: Guarini

Nachmittag

Herbert Siebenhüner, Würzburg: Der heilige Georg des Donatello

Christian A. Isermeyer, Hamburg: Zur Rekonstruktion von Michelangelos Juliusgrab

I. Sektion:

Hermann Deckert, gemeinsam mit Stadtbaurat *Rudolf Hillebrecht*, Hannover: Probleme modernen Städtebaus am Beispiel Hannover (mit Rundfahrt)

II. Sektion:

Theodor Musper, Stuttgart: Fälschungen und Verfälschungen in der bildenden Kunst

Paul Pieper, Münster: Farbphotographie und Kunstwissenschaft

Abend

Joseph Gantner, Basel: Lionardos vierte Gestalt und das Problem der Anfänge

Donnerstag, den 29. Juli:

Vormittag

I. Sektion:

O. Lehmann-Brockhaus, München: Probleme der Quellenforschung anhand von Schriftquellen zur mittelalterlichen Kunst in England

Ernst Gall, München: Westwerkfragen

Walter Böckelmann, Stuttgart: Zur Interpretation des Pergamentsplans von St. Gallen

Werner Noack, Freiburg: Stilprobleme der deutschen mittelalterlichen Stadtbaukunst

II. Sektion:

Eleanor Consten, Aachen: Einordnung der Figuren von Hui-hsien in die Kunst der späten Chou-Zeit

Dietrich Seckel, Heidelberg: Stilebenen und Stilwandel in der buddhistischen Kunst Ostasiens

Nachmittag

Erich Meyer, Hamburg: Aus der Arbeit am Corpus der mittelalterlichen Bronzen

Anna Maria Cetto, Bern: Die Kreuzfüße in Hannover und Chur

Bruno Bushart, Stuttgart: Vorstufen der Parlerplastik in Schwaben

Heinz Rosemann, Göttingen: Ausstrahlungen der Parler-Bauhütte im südl. Niedersachsen

Hans Reuther, München: Der Gewölbebau des mainfränkischen Barock 1650—1760

Freitag, den 30. Juli:

Tagesexkursionen

Abend

Mitgliederversammlung

Sonnabend, den 31. Juli:

Vormittag

Alfred Neumeyer, Mills College: Geschichte und Bedeutung des Motivs der aus dem Bild blickenden Figur

Peter Halm, München: Wolf-Huber-Studien

Heinrich Zimmermann, Berlin: Peter Spitzer

Theodor Müller, München: Forschungsfragen spätgotischer Plastik

Nachmittag

Exkursion

REZENSIONEN

MILLARD MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951. XIV, 194 S., 169 Abb. in Lichtdruck. \$ 12.50.

Die toskanische Malerei der zweiten Hälfte des Trecento gehört keineswegs zu den unerschlossenen Gebieten der Kunstgeschichte, aber sie ist bis heute fast ausschließlich eine Domäne der Spezialforschung geblieben. In zusammenfassenden Darstellungen pflegt sie sehr kurz und beiläufig abgetan zu werden. Man ist gewohnt, ihre Schöpfungen an den Meisterwerken der ersten Jahrhunderthälfte zu messen und ihre eklektischen Züge, ihren handwerklichen und formelhaften Charakter zu betonen. Man spürt das Absinken der Qualität, das Versickern der schöpferischen Kräfte, und in der bekannten Novelle des *Franco Sacchetti* von dem Künstlertreffen in San Miniato besitzen wir ein Zeugnis dafür, daß dieses Empfinden schon bei den Künstlern jener Epoche selbst lebendig war. Sie standen im Schatten ihrer größeren Vorgänger, und sie waren sich dessen sehr wohl bewußt. Der Eklektizismus, der zu den unbestreitbaren, vorherrschenden Grundzügen dieses Zeitabschnittes gehört, war ihr geschichtliches Schicksal.

Unter solchen Aspekten ist es nicht erstaunlich, daß die Forschung lange gebraucht hat, bis sie die spezifischen, originalen Wesenszüge in der Malerei der zweiten Trecentohälfte entdeckte. Es gab bisher nur vereinzelte Ansätze zu solcher Erkenntnis, etwa die scharfsichtige Analyse des Strozzi-Altars von Andrea Orcagna durch *R. Salvini* (*L'Arte* VIII, 1937, 16 ff.). In dem Buch von *Millard Meiss*, das die Malerei in Florenz und Siena im 3. Viertel des Trecento unter einheitlichen Gesichtspunkten behandelt, besitzen wir nun den ersten groß angelegten Versuch einer positiv wertenden, das Einmalige dieser Entwicklungsstufe herausstellenden Betrachtung. Der etwas pittoresk anmutende Titel „nach dem Schwarzen Tode“ gibt zunächst eine zeitliche Fixierung: den Einsatz nach dem tiefen Einschnitt, der durch die Pestepidemie im Jahre 1348 gegeben war. Der Hinweis auf dieses Ereignis hat jedoch darüber hinaus auch eine für die Gedankengänge des Buches entscheidende inhaltliche Bedeutung. Die Verheerungen, die die Pest in den Städten Toskanas anrichtete, führten nicht nur zu einem tiefgreifenden Wandel im sozialen Gefüge und damit zugleich im politischen Leben, sondern auch zu Ausbrüchen religiöser Leidenschaft und zu einem tiefen, alle Lebensbereiche erfassenden Pessimismus, der sich auf religiösem Gebiet als Schuldgefühl und Sündenbewußtsein äußerte. Eines der Kapitel des Buches trägt deshalb die Überschrift: Schuld, Buße und religiöse Erregung. Meiss übersieht dabei nicht, daß dieselben Erfahrungen auch zu Skeptizismus, Indifferenz und übersteigerter Lebensgier führen konnten. Aber es ist methodisch berechtigt, wenn er die besondere Bedeutung der lange nachwirkenden religiösen Erregung für die bildende Kunst betont, und vor allem auch die Stabilisierung der kirchlichen Autorität, die als Reaktion auf die zunächst hervortretenden extremistischen Bestrebungen alsbald einsetzte. Denn die Kunst stand noch immer — wie schon im ganzen Mittelalter — in engster Beziehung zum religiösen und speziell zum kirchlichen Leben. Hier lagen ihre bei weitem wich-

tigsten und zahlreichsten Aufgaben, wenn auch die weltlichen Anwendungsgebiete der Malerei vielleicht nicht so beharrlich übersehen werden sollten, wie es bei Meiss geschieht. Auch die höchst reizvollen weltlichen Malereien im Palazzo Davanzati in Florenz (um nur das wichtigste Beispiel zu nennen) entstammen ja der 2. Hälfte des Trecento, und sie repräsentieren zweifellos einen weit verbreiteten Typus, von dem sich nur — aus begreiflichen Gründen — weit weniger Zeugnisse erhalten haben als von der kirchlichen Malerei.

Mag also die Betrachtungsweise von Meiss in mancher Hinsicht von einer gewissen Einseitigkeit nicht ganz frei sein, so unterscheidet sie sich doch grundsätzlich von der, die F. Antal in seinem Buch „Florentine Painting and its Social Background“ (London 1947) vertreten hat. Dort werden vorwiegend soziale und wirtschaftliche Erscheinungen zum Ausgangspunkt genommen, und ihre Rolle als bestimmende Faktoren für die künstlerische Entwicklung wird weit überschätzt. Auch Meiss, für den die Auseinandersetzung mit dem umstrittenen, doch zweifellos überaus anregenden Buch von Antal offenbar weitgehend klärend gewirkt hat, mißt den ökonomischen Faktoren erhebliche Bedeutung bei. Die Bankrotte der großen Florentiner Handelsgesellschaften und die dadurch bedingten sozialen Umschichtungen und materiellen Nöte in den vierziger Jahren des Trecento haben sicherlich das Aufkommen pessimistischer Lebensauffassungen befördert. Die jähe Erschütterung des eben noch in raschem Aufstieg begriffenen kapitalistischen Systems führte in vielen Fällen ganz unmittelbar zu religiöser Besinnung: die Wohlhabenden suchten den Makel, der ihrem oft auf zweifelhafte Weise erworbenen Besitz anhaftete, durch fromme Stiftungen von enormem Umfang zu tilgen. Ein großer Teil dieser Gelder wurde von den Empfängern — Kirchen und geistlichen Genossenschaften aller Art — sofort für künstlerische Aufträge verwendet. Aber Meiss hütet sich, allzu direkte Verbindungslinien zwischen diesen Erscheinungen und dem Stil und Gehalt der Kunstwerke zu konstruieren. Er zeichnet ein reiches und differenziertes Gesamtbild des geistigen und gesellschaftlichen Zustandes um die Jahrhundertmitte, und erst auf diesem Hintergrund unternimmt er es, die stilistischen und ikonographischen Besonderheiten der Malerei dieser Zeit zu deuten. Das Nebeneinander und die wechselseitige Abhängigkeit der verschiedenen Kulturfunktionen voneinander wird als ein lebendiges simultanes Geschehen sichtbar gemacht, und man spürt das Bemühen, nicht durch doktrinaire Voreingenommenheiten — etwa für eine einseitig materialistische oder auch geistesgeschichtliche Betrachtungsweise — die freie Entfaltung der geschichtlichen Kräfte zu verkennen.

Im Mittelpunkt steht auch für Meiss, trotz des weitgespannten, alle wichtigen Gebiete des geistigen und geschichtlichen Lebens umfassenden Horizontes seiner Untersuchung, die stilistische Entwicklung, die Eigenart und Besonderheit der künstlerischen Aussage. Seine Darstellung beginnt mit einer tiefdringenden Charakterisierung des Stilwandels um 1350, der an Orcagnas Strozzi-Altar und an einer Reihe verwandter Kunstwerke nachgewiesen wird. Schon hier wird allerdings auch deutlich, daß Meiss die Bedeutung des von ihm postulierten Einschnitts „um 1348“ wohl überschätzt. Die „Abwendung von Giotto“, die er mit Recht konstatiert, setzt in Wahrheit schon um

ein bis zwei Jahrzehnte früher ein — man darf sagen, noch zu Lebzeiten des Meisters selbst bei der letzten, gegen 1330 zum Zuge kommenden Generation seiner Schüler. Der Referent hat dies soeben an anderer Stelle im einzelnen zu zeigen versucht. Hier sei nur gesagt, daß es kaum angeht, Maso di Banco als den „letzten Nachfolger Giotto's“ zu bezeichnen (Meiss S. 6). Die dialektische Interpretation der giottesken Stilprinzipien, die Rückkehr zur Fläche und Entwertung (bei gleichzeitiger Komplizierung) der Raumvorstellungen ist bei Maso schon in vollem Gange. Die Wurzeln dieses neuen Stilwollens finden sich schon in den Fresken der Bardi-Kapelle und im Baroncelli-Altar in Santa Croce. Und noch weit früher als in Florenz beginnen die „neuen“ — in Wahrheit ja restaurativen — Stiltendenzen in *Siena* hervorzutreten. Ambrogio Lorenzettis Madonna von Vico l'Abate mit ihrer so unverkennbar archaisierenden Haltung ist ein Frühwerk des Meisters, 1319 datiert. Im späteren Schaffen Ambrogios wie in dem seines Bruders Pietro und bei Simone Martini ist die Abkehr von der freien, ausgeglichenen Gestaltungsweise des ersten Jahrhundertviertels Schritt für Schritt zu verfolgen. Spannungen kommen auf, die sogleich ganz bewußt in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden. Sicherlich ist dies weitgehend eine immanente, von der Dialektik der künstlerischen Probleme selbst bedingte Entwicklung, aber es fällt doch auf, daß sie sich von Anfang an auch als Ausdrucksphänomen und damit als geistesgeschichtlicher Vorgang interpretieren läßt. Bilder wie die „Verkündigung“ Ambrogios von 1344 und die kurz zuvor entstandene „Rückkehr des zwölfjährigen Jesus aus dem Tempel“ von Simone Martini zeigen schon unverkennbar einen ähnlichen Ausdrucksgehalt wie der Strozzi-Altar Orcagnas: eine spürbare Spannung zwischen dem Gefühlsmäßigen und dem Repräsentativen, zwischen irdischer Erscheinung und überzeitlicher, geistiger Aussage. Die Freiheit der menschlichen Empfindung, die in Giotto's Werken und auch in denen der drei großen Sienesen erwacht war, beginnt einer erneuten, sowohl formalen wie geistigen Starrheit zu weichen. Die bildende Kunst erweist sich hier — wie später noch oft und nicht zuletzt auch zu Beginn unseres eigenen Jahrhunderts — als der empfindlichste Seismograph für kommende geistige Bewegungen, und es bedurfte nicht erst der äußeren Katastrophen, um ihr die Richtung zu weisen, die um die Mitte des Trecento so eindeutig sichtbar wird.

Es wäre auch daran zu erinnern, daß der dialektische Verlauf der Stilenwicklung im 14. Jahrhundert ja eine allgemein europäische Erscheinung war; man denke nur an die Entwicklung der Skulptur in Frankreich und in Deutschland zwischen dem Beginn und der Mitte des Jahrhunderts. Es mag also sein, daß Meiss die Autonomie der künstlerischen Sphäre immer noch ein wenig verkennt und die Rolle der außer-künstlerischen Faktoren als zu bestimmend ansieht. Seine Einschätzung des „Schwarzen Todes“ und der ökonomischen Krise der vierziger Jahre erscheint uns allzu pragmatisch, der Einschnitt um 1350 überbetont. Seine Darstellung setzt erst ein, als der Höhepunkt der von ihm charakterisierten Entwicklung bereits erreicht ist, und dadurch verschieben sich in seinem Gesamtbilde die Gewichte der einzelnen kulturellen Triebkräfte und das Verhältnis der verschiedenen Ausdrucksbereiche zueinander. Meiss ist im übrigen weit davon entfernt, an einen einfachen Parallelismus der gei-

stigen Äußerungsformen zu glauben und betont dies ausdrücklich im letzten Kapitel seines Werkes, in dem er das Verhältnis *Boccaccios* zu der von ihm geschilderten Entwicklung erörtert (S. 158). In diesem Schlußkapitel kommt auch zum Ausdruck, daß die Reaktion auf die künstlerischen Vorstöße und den neuen Lebensstil des Jahrhundertanfangs unvermeidlich war und durch die innere Logik der Entwicklung selbst bedingt ist. Die schon im Gange befindliche Krise sei durch die Zeitereignisse nur verschärft worden (S. 165). Es sei „die erste Krisis dessen, was wir im weiteren Sinne des Wortes *Humanismus* nennen“.

In dieser Form wird man die Auffassung des Verf. vorbehaltlos billigen können. Und in der praktischen Anwendung erweist sich seine zunächst etwas zugespitzt vortragene These als ungewöhnlich fruchtbar. Meiss verfügt nicht nur über eine ausgedehnte Kenntnis der geistlichen und weltlichen Literatur des Trecento, sondern auch über eine wohlfundierte Kennerschaft auf dem Gebiet der toskanischen Malerei. Immer wieder überrascht er den Leser durch treffende Analysen und überzeugende, unmittelbar aus den formalen Gegebenheiten entwickelte Ausdeutungen der Bilder im Sinne der neuen inhaltlichen Forderungen, deren geistige Wurzeln er bis ins einzelne bloßlegt. Die spröden Schöpfungen des Orcagna-Kreises, des Giovanni da Milano und Andrea da Firenze gewinnen dadurch eine unverwechselbare, ganz eigene Physiognomie, und dasselbe gilt für Barna da Siena und seine sienesischen Zeitgenossen.

Auf das erste Kapitel, in dem Form und Gehalt des neuen Stils an sorgfältig gewählten, bezeichnenden Beispielen aufgewiesen wird, folgt im zweiten eine eingehende Schilderung des allgemeinen Zustandes der beiden Städte — Florenz und Siena — nach den großen Heimsuchungen der vierziger Jahre. Kapitel III („*Guilt, Penance and Religious Rapture*“) behandelt die religiösen Folgeerscheinungen dieser Krisenjahre; aus der Fülle der Ereignisse und Gestalten heben sich als besonders charakteristische Figuren die des Beato Giovanni Colombini und der hl. Katharina v. Siena heraus. Kapitel IV zeigt am Beispiel der Spanischen Kapelle in Florenz den engen Zusammenhang zwischen den künstlerischen und den religiösen Tendenzen der Zeit. Dieser Zusammenhang wird im V. Kapitel („*Texts and Images*“) an einer langen Reihe von weiteren Beispielen nachgewiesen. Die „Interdependenz“ zwischen der Welt der Bilder auf der einen, dem religiösen Schrifttum auf der anderen Seite wird in sorgfältigen Einzeluntersuchungen deutlich gemacht. Der Gewinn dieses Verfahrens ist nicht nur eine Fülle von neuen Beobachtungen ikonographischer Art, sondern auch die grundsätzliche Einsicht, daß die schöpferische Kraft der bildnerischen Gestaltung auch in dieser relativ späten Epoche des Mittelalters noch keineswegs erschöpft war. — Die Untersuchung, die bis dahin die verschiedenen, für das spätere Trecento bezeichnenden Bildtypen in möglichster Breite zu erfassen versuchte, konzentriert sich schließlich (Kapitel VI) auf den Typus der „*Madonna dell'Umiltà*“, die schönste und charakteristischste Schöpfung unter den im Trecento neu entstandenen Andachtsbildern. Der Verf. kann sich dabei auf seine bereits vorliegenden älteren Untersuchungen stützen. Am Beispiel dieser anmutigen, höchstwahrscheinlich auf Simone Martini zurückgehenden Bildprägung wird der tiefgreifende Stilwandel um die Mitte des Tre-

cento noch einmal anschaulich demonstriert: auch diese ihrer Natur nach intime, menschlich nahe Vergegenwärtigung der Gottesmutter wird nun ins Repräsentative, fast ins Visionäre umgedeutet. — Von dem Schlußkapitel über Boccaccio, das der bis dahin so folgerichtigen Untersuchung ein wenig unorganisch angefügt erscheint, war oben schon die Rede. Auch Boccaccio wurde vorübergehend von der religiösen Krisenstimmung erfaßt; doch kommt diesem Ereignis mehr eine bloß biographische als eine zeittypische Bedeutung zu, zumal es erst relativ spät — i. J. 1362 — eintrat. Und daselbe gilt wohl auch für seine Abkehr vom rein literarischen Genre und Hinwendung zu einer mehr wissenschaftlichen Beschäftigung mit der antiken Mythologie und mit Dante. Kennzeichnender scheint uns demgegenüber die Tatsache, daß er unmittelbar nach den grausigen Erfahrungen der Pest seinen *Decamerone* schrieb: ein Beweis dafür, daß die Reaktion auf die Katastrophe nicht so einheitlich war, wie es bei der Betrachtung der Malerei — insbesondere der kirchlichen — den Anschein hat. Und wenn Boccaccio in seinen späteren Jahren mit seinen humanistischen Interessen mehr und mehr in Gegensatz zu der vorherrschenden Zeitströmung geriet, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß er sein großes Werk über die Mythologie der antiken Völker bis in seine letzten Jahre hinein gefördert und niemals verleugnet hat. So wird auch von dieser Seite her noch einmal die Weite des Horizontes spürbar, vor dem sich die von Meiss so eindringlich geschilderte künstlerische Entwicklung abspielt.

Besonderer Dank gebührt dem Verf. für die sorgfältige Zusammenstellung des Abbildungsteils, der zahlreiche wenig bekannte oder doch schwer erreichbare Werke in hervorragenden Lichtdrucken enthält. Auch eine Reihe von bisher unveröffentlichten Bildern wird von Meiss bei dieser Gelegenheit zum ersten Male abgebildet, darunter als wichtigstes ein Werk des Giotto-Kreises: die Madonna mit Heiligen und sieben allegorischen Figuren von Tugenden im Besitz des Hauses Wildenstein in New York (Abb. 169). Das Bild wird von Meiss (und Offner) dem „Meister des Stefaneschi-Altars“ zugewiesen; eine Zuschreibung, die sicherlich Zustimmung finden wird, zugleich aber auch unabweislich auf die Frage führt, ob es sinnvoll ist, innerhalb des diffusen Bereichs der Giotto-Werkstatt eigene Meister-Oeuvres zu konstruieren. Die von Meiss (S. 114) angedeutete Hinzunahme des Baroncelli-Altars und der Polyptychons von Bologna zum Werk des „Stefaneschi-Meisters“ läßt die Problematik solcher Versuche deutlich werden. — Eine ältere Aufnahme des von Meiss publizierten Bildes im Besitz des Referenten, die hier auf *Abb. 4* abgebildet wird, zeigt den Zustand des Bildes vor seiner letzten Restaurierung. Diese beschränkte sich, wie der Vergleich mit dem Lichtdruck bei Meiss zeigt, offenbar nicht nur auf die Abnahme früherer Übermalungen. Die Gestalten der Tugenden im Vordergrund haben sich manche, z. T. entstellende Retuschen gefallen lassen müssen. Die „Spes“ zur Rechten der Madonna zeigt auf unserer Aufnahme die Reste eines Emblems, das sie in der rechten Hand hielt und von dem heute offenbar nichts mehr erhalten ist. Die Bedeutung des Bildes wird dadurch jedoch kaum beeinträchtigt: abgesehen von seiner ikonographischen Eigenart — auf die es Meiss vor allem ankommt — ist es ein wertvoller Beitrag zu unserer Kenntnis der Giottoschule.

Robert Oertel

FRITS LUGT, *Musée du Louvre, Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord, École Flamande*. Tome I A—M: 108 S., CV Tafeln, 9 Tafeln Wasserzeichen. Tome II: N—Z et Anonymes: 109 S., CXIII Tafeln, 5 Tafeln Wasserzeichen. Paris 1949, *Musées Nationaux*.

Der Louvre besitzt, wie Lugt im Vorwort betont, neben der Albertina die reichste und bedeutendste Sammlung von vlaemischen Handzeichnungen. Es ist ein wissenschaftlicher Gewinn sondergleichen, daß dieser hervorragende Kenner die Erfahrung seines Urteils, die Sorgfalt und Genauigkeit seiner Arbeit, die bisher meistens der Katalogisierung der holländischen Zeichnungen der Pariser Sammlungen zugute kam, nun auch den Vlamen zugewendet und damit die Reihe seiner für die Forschung so wichtigen Katalogwerke um ein weiteres vermehrt hat.

Lugts Anordnung der Zeichnungen innerhalb der einzelnen Künstleroeuvres ist nur ausnahmsweise eine chronologische (Bril), meistens eine gegenständlich systematische. Die Künstler selbst wurden alphabetisch aufgereiht. Die Kopien und Schulwerke folgen den Originalzeichnungen, die Anonymen am Schluß der Reihe. Die Bände behandeln den Zeitraum nach der Trennung der süd- von der nordniederländischen Schule; dieser umfaßt nach Lugts Auffassung die nach 1550 geborenen Künstlergenerationen. Demzufolge erscheinen manche Spätmanieristen wie Toeput, Verhaeght und van Veen noch mit eingeschlossen, während ich die Zeitgrenze bei der Katalogisierung der Albertinazeichnungen mit der Rubensgeneration (den nach 1570 Geborenen) ansetzte.

Der besondere Vorzug der Sammlung des Louvre ist, so wie der der Albertina, ein großartiger Stock von Zeichnungen des Rubens. Liegt die Hauptstärke der Albertina in den Einzelstudien zu Gestalten seiner figuralen Kompositionen und in Bildnissen, so die des Louvre (außer den prachtvollen ganzfigurigen Bildnisstudien Helenens für den „Liebesgarten“) in Kompositionsentwürfen und in Studienzeichnungen nach anderen Kunstwerken aus der Frühzeit, die für Rubens' künstlerisches Denken und Lernen aufschlußreich sind. Hat Herzog Albert von Sachsen-Teschen die Zeit seiner Statthalterschaft in den Niederlanden besonders für seine niederländische Sammlung genutzt, so hat sich Ludwig XIV. nach dem Tode des 1671 in Paris verstorbenen Kölner Bankiers Jabach dessen große Zeichensammlung gesichert.

Das Problem der Kritik von Rubens' Zeichnungen ist ein außerordentlich komplexes und in mancher Hinsicht schwieriger als das von Rembrandts Zeichnungen. Während wir bei Rembrandt einfach vor der Entscheidung: eigenhändig oder nicht, stehen und Zeichnungen, die Rembrandts Hand mit einer anderen vermengt zeigen, sich deutlich entweder als Korrekturen von Schülerarbeiten oder als stümperhafte Ergänzungen von originalen Skizzen zu erkennen geben, gibt es bei Rubens noch eine Reihe weiterer Zwischenformen. Rubens hat in weit größerem Ausmaß und viel treuer als Rembrandt nach fremden Vorlagen gezeichnet, um sich selbst eine Studiensammlung anzulegen. Er hat bereits in Italien Schüler mit dieser Aufgabe betraut und die so entstandenen Blätter oft selbst retuschiert. Er hat Zeichnungen älterer Meister (wir kennen Beispiele von Kulmbach, Orley, Vermeyen) gesammelt und eigenhändig überarbeitet. Ferner

hat er zur Vervielfältigung seiner Bildideen eine große Graphikerschule ins Leben gerufen, der auch bedeutende Meister in ihren Anfängen angehört haben (Lugt führt im Louvre neun Beispiele vom jungen van Dyck an). Sie hatten sich nicht nur der strengen Disziplin des Meisters zu unterwerfen, sondern der Meister unterzog ihre gezeichneten Stichvorlagen ausgiebigen Korrekturen und Retuschen. Schließlich hat er selbst Vorlagen für Stecher und Holzschnyder geschaffen, in denen er auf Arbeitsprozeß und Werkform der graphischen Technik rigoros Bedacht nahm, die sich daher von Entwürfen und Detailstudien des Malers wesentlich unterscheiden. Es erfordert ein geübtes Auge und große kenntnerische Erfahrung, um Rubens' Hand in allen diesen Erscheinungsformen und Tarnungen zu erkennen, und auch jene Forscher, die darüber verfügen, werden über die Vermutung einer bloßen Möglichkeit nicht hinausgelangen können. Lugt besitzt diese Qualitäten in hohem Maße, hält aber sein Urteil in einer Reihe von Fällen im Tone einer vorsichtigen Mutmaßung. Jedenfalls wurde diese unschätzbare Sammlung durch ihn zum ersten Male mit aller Gründlichkeit durchackert und in all ihren Möglichkeiten erwogen. Er kam dabei auf die stattliche Anzahl von 121 Rubenszeichnungen, gegen die 241, die Glück und Haberditzl *im ganzen* für den Meister gelten lassen wollten.

Lugts Ansicht divergiert zuweilen von der der beiden Wiener Pioniere der Rubenskritik Glück und Haberditzl bezüglich der Fragen der Eigenhändigkeit und der Datierung. Man wird ihm gewiß zustimmen, wenn er den schönen, sitzenden Frauenakt 1032 dem Meister revindiziert, andererseits bei dem Rückenakt 1031 (G.-H. 238) zu einer gewissen Reserve rät. Lugt hat völlig recht, den Faunskopf 1236 (G.-H. 101), eine Vorstudie für das Münchener Bild (Oldenbourg K. d. K. p. 135), abzulehnen. Ich habe van Dyck als Maler des Bildes in Vorschlag gebracht (Die graph. Künste N. F. I, 1936, p. 22). Hingegen bin ich überzeugt, daß das von Lugt als van Dyck katalogisierte prachtvolle Federskizzenblatt 591 mit einer sich ins Schwert stürzenden Thisbe auf der Vorder- und einem Parisurteil (für das Kupfertäfelchen der Wiener Akademie) auf der Rückseite aus Rubens' italienischer Periode um 1605 stammt. Ebenso geht die Nachzeichnung nach einer Blendung Simsons 603 auf eine Ölskizze des frühen Rubens (Slg. R. v. Hirsch, Basel) zurück, dessen Urheberchaft bei der verwandten Ölskizze in Chicago (Held, R. in America Nr. 38) inzwischen auch röntgenologisch erwiesen wurde (sie wurde auf eine begonnene Skizze für die Epiphanie im Prado gemalt). Im Falle der Studien zu einem Herkules im Kampf mit dem nemäischen Löwen in London (G.-H. 145) und Antwerpen (Delen 192) sowie des Amsterdamer Simson (G.-H. 144) wird man die Datierung der Wiener Forscher (nach 1620) der in die italienische Zeit, die Lugt, Hind und Delen vertreten, vorziehen. Die späte Datierung wird auch durch die damit zusammenhängende Ölskizze in der Sammlung von Prof. Charles Kuhn, Cambridge (Held Nr. 72) bestätigt. Allerdings hat der Bildgedanke Rubens bereits in Italien beschäftigt, und Lugt hat völlig recht, die Zeichnung 1012 mit einem verschollenen Bilde in Zusammenhang zu bringen, von dem sich in Sanssouci eine Kopie erhalten hat. Kaum wird man Lugts Meinung folgen können, daß der Herkules mit den Hesperidenäpfeln 1013 (für das Gemälde in der Sammlung Durazzo-

Adorno, Genua) in die italienische Zeit falle. Bild wie Vorzeichnung gehören der reifen Zeit an, wie schon die vorgeschrittene Landschaft bekundet.

Die Tatsache des Mischens von Kreide- und Federtechnik hat Glück und Haberditzl zu der Ansicht geführt, daß die Federakzente und Lavierungen in den Bildnisstudien nach Rubens' Kindern in der Albertina (116, 117) von fremder Hand eingefügt seien. Der reizende Mädchenkopf 1022, den Lugt mit Recht für Rubens reklamiert, zeigt jedoch die gleiche Kombination und gerade infolge Verblässens der Kreidepartien die essentielle Wichtigkeit, daher Eigenhändigkeit der Federarbeit, was auch für die Albertinablätter gelten dürfte. Auch die zwei prächtigen Studien eines geschnittenen Pferdes 1269, 1270, die Lugt nur dem Umkreis zuweisen möchte, empfangen ihre Wirkung von der gleichen Kombination und sind nach meinem Empfinden von der Hand des Meisters. — Ich möchte meine Stimme noch zugunsten zweier weiterer, von Lugt der Werkstatt zugewiesener Blätter erheben. Die sechs Studien eines Silenskopfes 1237, bereits von Evers als Rubens angesprochen, sind nach einem plastischen Modell entstanden, das Rubens auch in einer lavierten Kreidezeichnung im Metropolitan Museum (Stiftung Janos Scholz) festgehalten hat. Das Frauenantlitz auf dem Skizzenblatt 1253 ist eigenhändig, der Putto (nach einer Skulptur) und der Greisenkopf von fremder Hand beigelegt.

In der überaus reichhaltigen Gruppe der Nachzeichnungen Rubens' nach anderen Meistern kommen fast alle oben zitierten Varianten und Möglichkeiten vor. Besonderes Interesse verdienen die Studienzeichnungen aus Rubens' Jugend (vor Italien) nach Stimmer und Amman (1116—24). Lugt hat sie durch glückliche Kombination mit einem Bericht Sandrarts wiederentdeckt und zuerst in einem Aufsatz (Rubens and Stimmer, *Art Quarterly* 1943) darüber berichtet. Der Louvre besitzt außer den Studienzeichnungen nach Italienern auch solche nach dem Petrarcameister, Jan Swart, Goltzius und anderen nordischen Meistern. Lugt verzeichnet als 1081 ein Blatt nach einer der Tapisserien des Zyklus „Scipios Triumph“ von Giulio Romano, wobei er in der Zuschreibung an Rubens zögert. Die Albertina besitzt eine „Hochzeit von Kana“ von der gleichen Hand (Inv. 8208), die den Eindruck einer von Rubens mit Höhungen und Pinselschraffuren versehenen italienischen Zeichnung macht; sie wurde für den Stich durchgegriffelt. Das alte Inventar schreibt die Zeichnung Rubens mit folgendem Beisatz zu: „ce morceau est une imitation libre de Fred. Zuccherò“. Sollte es sich wirklich um Zeichnungen von Rubens' Hand handeln, so können es nur in Italien entstandene treue Kopien sein. Ich vermisse unter den Kopien nach Italienern die Nachzeichnungen nach Tizians „Ecce homo“ in der Wiener Galerie Inv. 20253, in schwarzer Kreide auf grünlichem Papier (265 : 424 mm) ausgeführt, mit Bisterfeder, Deckweiß und Ölfarben modelliert; sie steht stilistisch dem Abrahamsopfer nach Tizian in der Albertina (G.-H. 2) sehr nahe. Ferner fand ich nicht in Lugts Katalog eine Szene aus der römischen Geschichte, Barbaren darstellend, die vor einem Feldherrn um Gnade flehen (Inv. 20249, schwarze Kreide, Bisterfeder und Deckweiß auf grünlichem Papier, 179 : 201 mm), stilistisch den Polidorokopien nahestehend. Lugt verzeichnet diese Blätter auch nicht unter den unkatalogisierten (Bd. 2, p. 109). Eine synoptische

Tabelle zwischen den Inventarnummern des Louvre und Lugts Katalog würde gute Dienste leisten, da die meisten Forscher ihre Notizen früher nach ersteren anlegten.

Die Gruppe der Zeichnungen *nach* Rubens enthält wichtiges Material zur Erkenntnis der Hände der Stecher, aber auch interessante freie Kopien, darunter eine von Fragonard. Mit aller Vorsicht möchte ich den Namen Jordaens für folgende Blätter in Vorschlag bringen: „Christus in Emmaus“ 1143 *nach* Rubens' Gemälde in St. Eustache zu Paris (Kopie beim Herzog von Alba, Madrid); „Chiron erzieht Achill“ 1162 *nach* Rubens' Gobelinentwurf im Museum Boymans.

Zur Gruppe der der Werkstatt und dem Umkreis zugewiesenen Zeichnungen möchte ich bemerken: Die Trinität 1207 dürfte in die Nähe der Holzschnittillustrationen zu J. Andries' „Necessaria ad Salutem Scientia“ (1654) zu stellen sein, die Jegher *nach* Sallaert, Diepenbeck und Quellin ausgeführt hat. — Das Kreideskizzenblatt „Diana mit ihren Nymphen“ (1227) lehnt Lugt gegen Rooses und Burchard mit Recht ab; die zweite Gestalt links ist eine für Rubens undenkbbare wörtliche Wiederholung der Susanna aus der von Pontius gestochenen Komposition (Rooses Nr. 133). — Für den allegorischen Rahmen von 1245 möchte ich den Namen Diepenbeck in Vorschlag bringen. — Die Ansicht des Schlosses Becelaar bei Ypern 1272 steht stilistisch der Serie der sog. „Meierhöfe“ so nahe, daß sie derselben Hand gegeben werden muß. Lugt zögert, darin die Hand Rubens' zu erkennen, wohl mit Recht, da eines dieser Blätter ein Datum aufweist, das in die Zeit von Rubens' Aufenthalt in Italien fällt (vide Held, Rubens in America, p. 44). Die schöne Dorflandschaft 1271 dürfte von Jan Wildens sein. Was die bedeutende waldige Hügellandschaft 1273 betrifft, schließe ich mich den Forschern an, die van Dyck in Vorschlag gebracht haben. Die Beobachtung schräger Licht- und Schattenprismen, die die luftigen Laubmassen durchdringen, finden wir nur bei van Dycks meisterlichen Naturstudien, nicht bei den viel geringeren de Vadders.

Die van Dyck-Sammlung des Louvre enthält, ähnlich wie die der Albertina, eine Reihe ganz hervorragender laviert Federentwürfe für Kompositionen der Frühzeit des Meisters. (Auch die mythologische Komposition 590 möchte ich, im Gegensatz zu Lugt, der Frühzeit zuweisen; die Verwendung punktierter Linien für die Muskelstruktur ist dafür bezeichnend.) Die Christusstudie 585 war für eine Erscheinung des Auferstandenen bestimmt; Christi Rechte führt die Finger des Apostels Thomas in die Seitenwunde. Den bärtigen Männerkopf 600 (vielleicht *nach* einer antiken Skulptur) vergleicht Lugt mit Recht mit den flüssigen Kreidestudien der Frühzeit, die ich in zwei Aufsätzen (Graph. Künste 1938, Gazette des B.-A. 1947) behandelt habe. Es handelt sich um eine stilistisch fest geschlossene Gruppe, aus der Lugt die prächtigen Kinderzeichnungen (1384—86) herausgenommen und Cornelis de Vos zugewiesen hat. Wir kennen de Vos' Zeichenweise zu gut aus dem weiblichen Bildnis der ehem. Sammlung Bondy, Wien (E. Greindl, Cornelis de Vos, pl. 3), als daß er ernsthaft als der Urheber dieser einzigartig schönen, fest im Werk van Dycks verankerten Blätter in Frage käme. Im Vertrauen auf Lugts eminente Kennerschaft und sein sicheres Auge

bin ich überzeugt, daß er sich zu meiner (von anderen, z. B. Parker, schon früher ausgesprochenen) Ansicht bekehren wird.

Schließlich zeichnet sich der Louvre durch eine große Zahl schöner Aquarelle, Zeichnungen und Teppichkartons von Jordaens aus. Die Familienszene 721, die Lugt richtig mit einem verwandten Blatt der Albertina vergleicht, dürfte wie letzteres keine religiöse, sondern eine genremäßig profane Bedeutung haben. Zur Liste der frühen Federentwürfe, die Lugt bei Nr. 722 aufzählt, sei das Ecce homo der Albertina nachgetragen, über das ich auf dem 12. Kunsthistorischen Kongreß in Brüssel 1930 berichtete (Résumés des Communications, premier recueil).

Mit einigen Anmerkungen zu den Zeichnungen der Kleinmeister sei dieser Bericht geschlossen:

990, Frans Pourbus d. J., Der Stadtmagistrat von Paris beglückwünscht Ludwig XIII. Ein sehr verwandtes Blatt (Rundformat), den Besuch von Albrecht und Isabella in einer Münzschlägerei darstellend, befand sich unter jenen Zeichnungen der Sammlung Fairfax Murray, die nicht in die J. P. Morgan Library gelangten.

531, Hendrik de Clerck, Die wunderbare Brotvermehrung. Entwurf für das Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Wien. Ein weiterer Entwurf befindet sich im Museum Plantin-Moretus (Nr. 95 A. XI. 3 des Katalogs von Delen als „Martin de Vos“).

356—365. Römische Veduten. Dadurch, daß Lugt eine alte Aufschrift von dokumentarischem Wert entdeckte, hat er diese Zeichnungenserie samt dem dazugehörigen Blatt in der Albertina (Niederländer I 290) als Werk des Matthys Bril gesichert. Es sind die ersten gesicherten Zeichnungen von seiner Hand, die wir kennen. Sie machen aber wieder die Zuschreibung der phantastischen Landschaften 355, 366 und 367 an ihn, die Lugt vornimmt, problematisch. Diese zeigen eine freiere, zügigere Hand, sind in der Struktur lockerer und malerischer, so daß ich der traditionellen Zuschreibung an Paul Bril beipflichten möchte, dies umso mehr, als die Meereslandschaft 355 ein Fresko von Paul in der Scala Santa vorbereitet. (Die schwächliche Zeichnung in London ist nur eine Nachzeichnung nach dem Fresko.)

Zusammenfassend sei nochmals ausgesprochen, daß dieser Katalog eine wissenschaftliche Leitung von höchstem Niveau darstellt, grundlegend für viele weitere Forschung. Er erweckt den dringenden Wunsch, von dem Gelehrten bald eine so mustergültige Bearbeitung der Zeichnungen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts zu erhalten.

Otto Benesch

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermundt-Museum. Juli 1954: Handzeichnungen und Skulpturen von Ernst Barlach. Im Graph. Kabinett: Radierungen von Renée Sintenis und Lithos von Carl Hofer. ALTENBURG Staatl. Lindenau-Museum. Bis 11. 7. 1954: Kunstausstellung anläßl. der Jahrhundertfeier.

BERLIN Kunstamt Charlottenburg. Bis 10. 7. 1954: „Figur und Landschaft“. Arbei-

ten von G. Bergmann (Plastik), J. Dammer (Malerei), H. Richter (Graphik). Galerie Spitta und Leutz. Bis 10. 7. 1954: Zeichnungen und Plastiken von Manfred Wenzel.

BERN Kunstmuseum. 13. 6.—29. 8. 1954: Werke von Fragonard.

BIELEFELD Städt. Kunsthau. 11. 7. bis 8. 8. 1954: Arbeiten von Hans Meyboden.

BREMEN Kunsthalle. 11. 7.—15. 8. 1954: Exotik und Expressionismus.
 Roselius-Haus Böttcherstraße. Ab 2. 6. 1954: Gemälde, Plastiken, Möbel und Gobelins (Gotik, Renaissance und Barock) der Ludwig-Roselius-Sammlung.
 BRIXEN Diözesanmuseum. 9. 5. bis 30. 10. 1954: Ausstellung illuminierter Handschriften.
 DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 11. 7. 1954: Industriearbeiten von Margret Hildebrand, farbiges Glas von A. F. Gangkofner und Kunststoffe von Arnold Bode.
 DRESDEN Staatl. Kunstsammlungen. Bis 31. 7. 1954: Ausstellung Josef Heigenbarth.
 DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 11. 7. 1954: 100 Jahre Teppich-Industrie in Düren.
 DÜSSELDORF Kunstantiquariat C. G. Boerner. Juli 1954: Farbige Graphik von 1600 bis zum Expressionismus.
 FRANKFURT/M. Museum für Kunst- und Handwerk. Ab Juli 1954: Keramik aus fünf Jahrtausenden.
 Frankfurter Kunstkabinett. Bis 11. 7. 1954: Arbeiten von Benno Elkan und Friedel Leiser.
 Kunstverein. Bis 18. 7. 1954: Bildwerke, Holzschnitte u. Zeichnungen von Gerhard Marcks.
 HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 18. 7.—8. 8. 1954: Französische Plakate und Jugoslawische Graphik.
 HAMBURG Museum f. Kunst und Gewerbe. Bis 8. 8. 1954: Keramik v. Pablo Picasso u. Gilbert Portanier. Arbeiten v. Fernand Léger.
 HEIDELBERG Kunstverein. Bis 11. 7. 1954: Gemälde, Aquarelle u. Zeichnungen v. Carl Hofer.
 INNSBRUCK Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Ab 26. 6. 1954: „Die Innsbrucker Plattnerkunst“.
 KAISERSLAUTERN Landesgewerbeamt. Bis 18. 7. 1954: Künstlerische Filmplakate.
 KASSEL Kunstverein. Bis 15. 7. 1954: Arbeiten von Conrad Westpfahl u. Bernard Delsing.
 KÖLN Kunstverein. 15. 7.—30. 8. 1954: Handzeichnungen von Frans Masareel.
 Galerie der Spiegel. Bis 31. 7. 1954: Drahtbilder von Walter Bodmer und Ölbilder von Serge Poliakoff.
 LINDAU (B) Stadtmuseum. 10. 7.—1. 9. 1954: Internationale Plakatausstellung.

LÜBECK Overbeck-Gesellschaft. 18. 7.—15. 8. 1954: Berliner Künstler.
 MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 31. 7. bis 22. 8. 1954: Arbeiten von Karl Hartung.
 MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Juli/August 1954: Alte Gewebe (aus eigenen Beständen).
 MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. Juli 1954: „Bildhauer des 20. Jahrhunderts als Zeichner und Graphiker“.
 Städt. Galerie. Bis 11. 7. 1954: Goldschmiedearbeiten von Karl B. Berthold, Plastiken von Joachim Berthold, Gemälde und Graphik von Fritz Gartz, Graphik von Helmut Hölzler, Gemälde von Willy Reue.
 Amerika-Haus. 5.—26. 7. 1954: „Fullbright-Studenten stellen aus“.
 Galerie Günther Franke. Bis 18. 7. 1954: „Der Zeichner aus Zwickledt“ (30 Zeichnungen von Alfred Kubin).
 Galerie Wolfgang Gurlitt. Ab 23. 6. 1954: Gedächtnisausstellung Curt Herrmann.
 ophiir Galerie für junge Kunst. Bis 16. 7. 1954: Kollektiv-Ausstellung von Oneore Metelli.
 NÜRNBERG Germanisches National-Museum. 2. Juli 1954: Eröffnung der Ausstellung „300 Jahre volkstümliche Töpferei“ und der wiederaufgebauten Abteilung Deutsche Volkskunst.
 RINTELN Heimatmuseum. Juli—Oktober 1954: Bekannte Schaumburger des 19. Jahrhunderts (Dokumente, Bildnisse, liter. u. künstler. Werk).
 ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 4.—25. 7. 1954: Kollektiv-Ausstellung Willibald Demmel und Hans Müller-Schnutenbach.
 SCHLESWIG Landesmuseum Schloss Gottorf. Bis 18. 7. 1954: Ausstellung des Kunsthandwerks in Schleswig-Holstein.
 SPEYER Hist. Museum der Pfalz. Bis 1. 8. 1954: 9. Jahresschau der Pfälz. Sezession.
 ULM Städt. Museum. 18. 7.—12. 9. 1954: Ulmer Kunst um 1500. — 18. 7.—3. 10. 1954: Zeugnisse Ulmer Geschichte.
 WUPPERTAL Städt. Museum. 4. 7. bis 29. 8. 1954: Arbeiten von Paula Modersohn und Bernhard Hoetger.
 WÜRZBURG Mainfränkisches Museum. 16. 6. 1954: Eröffnung der neuen Abteilung „Kirchliches und weltliches Kunstgewerbe des 12. bis 18. Jahrhunderts“.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y. — Verantwortlicher Redakteur: Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg, 75%, und zwei weitere Gesellschafter). — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4,50, Preis der Einzelnummer DM 1,50, jeweils zuzügl. Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.